

Blättler · Hrsg.
Kunst der Serie

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

Serialität und Wiederholung in filmischen Medien

Laut Richard Dyer haben die Menschen schon immer Serialität als Spiel mit Wiederholung und Erwartung geliebt:

It's clear that humans have always loved seriality. Bards, jongleurs, griots and yarn-spinners (not to mention parents and nurses) have all long known the value of leaving their listeners wanting more, of playing on the mix of repetition and anticipation, and indeed of the anticipation of repetition, that underpins serial pleasure. However, it is only under capitalism that seriality became a reigning principle of cultural production, starting with the serialisation of novels and cartoons, then spreading to news and movie programming.¹

Dyer unterscheidet in seinem historischen Abriss kaum zwischen Wiederholung und Serialität. Die Menschen lieben Serialität, weil es eine Lust an der Wiederholung gibt, doch erst seit der seriellen Produktion des Kapitalismus hat sich die Serie als Format durchgesetzt. Die Wiederholung im Kinderspiel unterscheidet sich jedoch von den Fortsetzungsromanen und Fernsehserien, da hier Variation und Linearität partiell eine größere Rolle spielt, die sich nicht auf die Erwartungshaltung in der rituellen Wiederholung reduzieren lässt. Denn obwohl dem zuzustimmen ist, dass »allen serialen und seriell angebotenen Produkten [...] das stilistische Merkmal der Wiederholung gemeinsam [ist]«,² ist es meiner Ansicht nach notwendig, zwischen der Wiederholung und dem Seriellen in kulturellen und ästhetischen Ausdrucksformen zu unterscheiden. Daher werde ich zunächst die Wiederholung genauer skizzieren, bevor ich auf spezifische serielle Formate in Film und Fernsehen eingehe.

1. Zum Begriff der Wiederholung in Philosophie und Psychoanalyse

Die philosophische und psychoanalytische Auseinandersetzung um die Wiederholung ist von der Frage geprägt, ob die Wiederholung etwas Neues und Veränderung hervorzubringen vermag oder ob es sich um eine identische Reproduktion handelt.

Sören Kierkegaard hat in seiner Schrift zur Wiederholung deren ästhetische, ethische und religiöse Form unterschieden.³ Die ästhetische Wiederholung hat er mit Automatismus, Ähnlichkeit und Reproduktion in Verbindung gebracht und für unmöglich erklärt, da es keine identische Reproduktion desselben geben könne. Die

1 Richard Dyer: »Kill and Kill Again«, in: *Sight and Sound* 7.9 (1997), S. 14.

2 Prisca Prugger: »Wiederholung, Variation, Alltagsnähe«, in: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien (Germanistische Texte und Studien, 43)*, Hildesheim – Zürich – New York (Olms-Weidmann) 1994, S. 92.

3 Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M. (eva) 2005.

ästhetische Wiederholung ist für ihn rein »mechanisch« und nicht nur aus diesem Grund »tot«, sondern auch weil sie nichts Neues hervorbringt. Sie ähnelt der nostalgischen Erinnerung, die sich unmittelbar im Hier und Jetzt zu realisieren versucht. Dagegen stellt Kierkegaard eine ethische Wiederholung, in der Veränderung mitgedacht wird, da diese Wiederholung prozesshaft ist. Die ethische Wiederholung ist die Verinnerlichung der Wiederholung, die ein Werden, eine Bewegung einschließt und sich im einzelnen Individuum realisiert. Obwohl Kierkegaard sich von der ästhetischen Wiederholung, die sich im Feld der Repräsentation bewegt, distanziert, möchte ich mich im Folgenden vor allem auf diese beziehen, da sie sich an mediale Formen der Wiederholung anschließen lässt. Doch auch Kierkegaard stellt einen Bezug zur Kunst her, und zwar zum Theater oder genauer zur Posse:

Jede allgemeine ästhetische Bestimmung strandet an der Posse, und diese vermag in keiner Weise eine Uniformität in der Stimmung bei dem gebildeten Publikum zuwege zu bringen. Denn da die Wirkung zu einem großen Teil auf Selbstwirksamkeit und des Zuschauers Produktivität beruht, macht die einzelne Individualität sich in einem ganz anderen Sinne geltend und ist in ihrem Genießen befreit von allen ästhetischen Verpflichtungen, traditionell zu bewundern, zu lachen, gerührt zu sein usw.⁴

Während Kierkegaard an der ästhetischen Wiederholung die Rückwärtsgewandtheit und Selbstbestätigung kritisiert, sieht er in der Wiederholung der Posse den Einzelnen herausgefordert, »selbsttätig zu sein«.⁵ Die Verdoppelung der Wiederholung *beim Zuschauer* kann Bewegung und Veränderung in der Wiederholung hervorbringen, wenn er nicht nach einer selbstvergewissernden Erinnerung sucht.

Jacques Lacan hat später Kierkegaards Schrift aufgegriffen und mit Freuds wichtigstem Text zur Wiederholung, *Jenseits des Lustprinzips*, in einen Zusammenhang gestellt. Lacan betont, dass in der Wiederholung gerade nicht die Wiederkehr des Bekannten steckt, sondern das Verlangen nach dem spielerischen Neuen, »jene radikale Verschiedenheit, die die Wiederholung an sich konstituiert«.⁶ Im Unterschied zu Kierkegaard betont er, dass auch in der automatischen Wiederholung etwas Neues entsteht. Er verbindet die automatische Wiederholung mit dem »Primat der Signifikanz«. Kinder wiederholen zum Beispiel im Spiel deshalb etwas, weil sie an der Syntax der Erzählung interessiert sind, an der »Gleichförmigkeit des erzählerischen Details«, womit wie erwähnt Dyer die Lust an der Serie, nicht an der Wiederholung charakterisiert hat. Paradebeispiel für Lacan ist das berühmte, von Freud beschriebene Fort-Da-Spiel, in dem ein Kind das Fortgehen und Wiederkommen der Mutter anhand des Wegwerfens und Wiederholens einer Spule inszeniert. Für Freud war das Spiel so erstaunlich und zugleich evident für seine Theorie des Todestriebs, weil das Kind etwas scheinbar Schmerzliches wiederholt. Für ihn resultierte aus dem Spiel für das Kind eine Ermächtigung: Es konnte selbst die Mutter zum Verschwinden bringen und wiedererscheinen lassen. Im Unterschied

4 Ebd., S. 32.

5 Ebd., S. 33.

6 Jacques Lacan: »Unbewusstes und Wiederholung«, in: ders.: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar*, Buch XI, Weinheim – Berlin (Quadriga) 1987, S. 23–73, Zit. S. 67.

dazu interpretiert Lacan die Spule nicht als Repräsentation der Mutter, sondern als Stück des Selbst. In dem Spiel wird für ihn eine »Selbstverstümmelung«, d. h. die Spaltung des Subjekts wiederholt bzw. in der Wiederholung symbolisiert. Diese Wiederholung wird passiv erlitten und ist dem Todestrieb zuzuordnen, wenn die symbolische Ordnung stumm bleibt und nicht realisiert wird.⁷ Sie wird als lustvoll erlebt und von Lacan dem Lustprinzip zugeordnet, wenn sich das Symbolische für das Subjekt realisiert. Meiner Ansicht nach kommt sie in beiden Variationen der ästhetischen Wiederholung bei Kierkegaard nahe, da in der spielerischen Wiederholung das Symbolische sinnlich wahrnehmbar wird. Diese Wiederholung entspricht aber auch Kierkegaards Definition einer ästhetischen Wiederholung, weil sie automatisch ist und an der äußeren Form orientiert. Das Neue in der Wiederholung entsteht nicht nur, weil die Reproduzierbarkeit die Bedingung für die Variation ist, wie Lorenz Engell schreibt.⁸ Nach Mladen Dolar ist die Wiederholung nicht einfach Kopie, Vervielfältigung oder Vermehrung, »sie ist vielmehr das Insistieren des Selben, das heißt, das Insistieren der Differenz des Selben«.⁹

Die Wiederholung derselben Sätze löst beim Rezipienten etwas aus, und zwar unter anderem einen komischen Effekt. Wie Mladen Dolar schreibt, ist die »Wiederholung eines der großartigsten Instrumente der Komödie«.¹⁰ Dolar nennt einige Beispiele der Wiederholung identischer Sätze aus der Literatur, dem Film und Fernsehen. »In all diesen Fällen wird jede Wiederholung desselben Satzes immer komischer, als ob ein Schneeballeffekt die Zeilen erfassen würde, mit jedem neuen Auftauchen des Selben.«¹¹ Dieselbe Lust an der Wiederholung der Syntax, der Abfolge der Signifikanten, wie sie Lacan anhand des Fort-Da-Spiels beschreibt, scheint sich in der Filmrezeption, am Wortwitz, in der ästhetischen Wahrnehmung der äußeren Form zu wiederholen, denn nicht der Sinn des Gesagten löst das Lachen aus, sondern die Abwesenheit der Bedeutung. Nach Dolar produziert diese Bedeutungslosigkeit in der Wiederholung einen Überraschungseffekt, wie er anhand eines wiederholten Satzes in der Fernsehserie *'allo 'allo* schlussfolgert:

Wir wissen natürlich, daß dasselbe in der nächsten Episode passieren wird [...] und doch können wir nicht anders, als überrascht zu sein, immer werden wir überrumpelt, unvorbereitet ertappt, wir können [dem Lachen] nicht widerstehen, in seiner absoluten Stupidität und unendlichen Wiederholung ist es unaufhaltsam [...] Und hier denke ich, liegt der Kern der Wiederholung: ihre allerhöchste Genauigkeit und doch Unvorhersehbarkeit, ihre Überraschung; man wird überrascht von dem, was ganz und gar erwartet wurde.¹²

7 Vgl. Jacques Lacan: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch II*, Weinheim – Berlin (Quadriga) 1991, S. 414.

8 Lorenz Engell: »Fernsehen mit Deleuze«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze*, Weimar 1995, S. 468–496, hier S. 470.

9 Mladen Dolar: »Die Komödie und ihr Double«, in: Robert Pfaller (Hg.): *Schluss mit der Komödie. Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*, Wien (Sonderzahl) 2005, S. 25–61, Zit. S. 44.

10 Ebd., S. 44.

11 Ebd., S. 45.

12 Ebd., S. 45f.

Diese Formel für den Zusammenhang zwischen dem Lachen und der Wiederholung kann generell für die Lust an der Wiederholung im Fernsehen, noch mehr als im Film, geltend gemacht werden. Denn die Wiederholungen im Fernsehen werden erwartet, die Formate werden ›mit der Präzision eines Uhrwerks‹ täglich ausgestrahlt, einzelne Sendungen oftmals identisch wiederholt, anscheinend ohne dass dies als zu redundant empfunden wird, im Gegenteil birgt das ›noch einmal‹ eine Überraschung des Neuen in sich. Dies kann nach Kierkegaard mit der Wirkung beim Rezipienten erklärt werden. In der Wiederholung des Identischen kommt die Erinnerung an das erste Mal hinzu, und auch wenn deshalb keine identische Wiederholung möglich ist, wie Kierkegaard konstatiert¹³, so wird doch die Unmöglichkeit dieser Wiederholung deutlich.

Für Dolar ergibt sich das Neue und Überraschende in der Wiederholung aus der Entstehung dessen, was der Symbolisierung entkommt, »das zufällige kontingente Objekt, das die bloße Wiederholung des Selben verhindert«.¹⁴ Er bezieht sich damit auf Lacans Unterscheidung zwischen Tyche und Automaton. Auch Gilles Deleuze unterscheidet eine mechanische, wie er sie nennt, »nackte Wiederholung«, die mit Lacans automatisierter oder Kierkegaards ästhetischer Wiederholung gleichzusetzen wäre, von einer »tieferliegenden Wiederholung, die sich in einer anderen Dimension, in einer geheimen Vertikalität abspielt, in der die Masken und Rollen vom Todestrieb gespeist werden«.¹⁵ Mit dieser bekleideten Form der Wiederholung rekurriert Deleuze wiederum auf Kierkegaard, der die Wiederholung im Theater nicht als Wiederholung anerkennt, weil sie eben nicht identisch ist. Nach Deleuze hat Kierkegaard in der Philosophie ein Äquivalent zum Theater erfunden, für seinen Begriff der Wiederholung bedeutet dies, dass er *Szenarien* entwirft, um die Wiederholung zu erläutern, an der ihn die Bewegung und das Handeln mehr interessiert als die Repräsentation und das Erkennen. Die existierende Wiederholung wendet sich nach Deleuze gegen das Abstrakte, das Allgemeine, indem sie Singularität und Augenblicklichkeit gegen Variation ausdrückt.¹⁶

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie sich diese zwei Formen der Wiederholung zur Serialität verhalten, die auf den ersten Blick den Kriterien der mechanischen, automatisierten Wiederholung zu entsprechen scheint.

2. Wiederholung in Fernsehserien

Im Fernsehen ist die Wiederholung zunächst durch die Programmstruktur evident. Vom Frühstückfernsehen bis zum Nachtmagazin versucht das Fernsehen, sich den sich wiederholenden Alltagsritualen des Publikums anzunähern und dieses nachzustellen. Dieser rituelle Aspekt der Wiederholung wird auch als eine Disziplinierung

13 Kierkegaard: *Die Wiederholung* (Anm. 3), S. 7.

14 Dolar: »Die Komödie« (Anm. 9), S. 48.

15 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München (Wilhelm Fink Verlag) 1992, S. 35.

16 Ebd., S. 17.

des Alltags durch das Fernsehen interpretiert.¹⁷ Neben dieser Wiederholung durch am Alltag orientierte Sendezeiten werden im Fernsehen Sendeformate wiederholt, die täglich oder wöchentlich gezeigt werden. Der Inhalt dieser Sendungen verspricht oft Aktualität oder ›live‹ zu sein, wie in Sport- oder Nachrichtensendungen oder im Reality-TV. Die Fernsehserie dagegen ist eine Produktion, deren Format sich zwar wiederholt, deren Narration aber auf Fortsetzung hin konzipiert ist.¹⁸ Günter Giesenfeld differenziert zwischen drei traditionellen Fernsehserientypen: »final«, »episodisch« und »unendlich«.¹⁹ In diesen findet er im Grunde nur »Abwandlungen und Segmentierungen von Handlungsstrukturen, die dem Modell der heilen bzw. zu heilenden Welt dienen sollen«.²⁰ Während die finalen und unendlichen Typen einer linearen Zeit folgen, ist die Zeit der episodischen Serie zirkulär. Giesenfeld zufolge ist jedoch allen Serien gemeinsam, dass am Ende einer Episode die Unordnung wieder unter Kontrolle gebracht werden und Missverständnisse aus dem Weg geräumt werden müssen, damit in der nächsten Folge zwar alles von Neuem beginnt, aber beim Alten bleibt.

Auch nach Stanley Cavell gewährleistet das Serien-Episoden-Prinzip Stabilität und Gewohnheit. Zunächst hebt Cavell hervor, dass die Wiederholung ein zentrales Element des Seriellen im Fernsehen ist: »[...] In der weiteren Beschäftigung mit meiner These des Seriellen im Fernsehen lasse ich mich vor allem von der Intuition leiten, dass Wiederholungen und Wiederkehr in Soap Operas eine bedeutende Beziehung zu denen in Episodenserien haben und dass daher Wiederholung und Wiederkehr eine Art Anspruch sind, dessen Erfüllung das Fernsehen von all seinen Formaten fordert.«²¹

Aus dieser eingeforderten Wiederholung resultiert eine gewisse Gleichförmigkeit des Fernsehens, da nicht das individuelle Werk, sondern das Format der eigentliche Bezugspunkt eines ästhetischen Interesses am Fernsehen ist.²² Das Einzelne ist immer eine »vollkommene Exemplifikation des Formats [...], ähnlich wie jede Lösung einer Gleichung oder jeder Schritt einer mathematischen Reihe das perfekte Beispiel für die ›hervorbringende‹ Formel ist.«²³ Die Serie bringt in der Wiederholung als Differenz Neues hervor, dieses Neue lässt sich aber immer auf das Format zurückführen.

17 Zu einem Überblick verschiedener Forschungsansätze, die sowohl diese Einschätzungen vertreten als auch jene, dass Fernsehserien zu stereotypisiertem Verhalten und Ansichten führen, vgl. Knut Hickethier: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens* (Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft, 2), Lüneburg 1991.

18 Zur Definition der Fernsehserie vgl. ebd., S. 8.

19 Günter Giesenfeld: »Das Leben in der Schwebel. Potentiale des Serienformats«, in: Jürgen Felix u. a. (Hg.): *Die Wiederholung*, Marburg (Schüren) 2001, S. 603–608, Zit. S. 608.

20 Ebd., S. 608.

21 Stanley Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelman u. a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz (UVK) 2001, S. 125–165, Zit. S. 135. Cavell geht in seinem Text auch auf das Serielle in den Künsten ein, für die derselbe Bezug zum Formelhaften wie für das Fernsehen gilt, jedoch sei die Improvisation in der Serialisierung in der Musik und der Kunst noch reduzierter.

22 Ebd., S. 131.

23 Ebd., S. 138.

Vrääth Öhner kritisiert an dieser »zirkulären Bestimmung von Formel und Identität«, dass sie den Unterschieden innerhalb der einzelnen Episoden nicht gerecht wird:

Allerdings vermag das Verfahren der Serialisierung nur so lange den Eindruck von Stabilität zu erwecken, als man in der Perspektive der Zurechnung [etwa einer Episode zu einer Serie] verbleibt [...] Es reicht [also] durchaus nicht aus, eine Serie lediglich als Abfolge in sich relativ geschlossener Episoden zu begreifen [...], verfehlt man auf die Weise doch gerade jenes, was an einer Serie von Interesse ist: die Konvergenz und Divergenz von zwei [oder mehr] Serien.²⁴

Tatsächlich schließt Cavell diese Unterschiede in den Episoden oder zwischen den Episoden gar nicht aus. Unbekannte neue Elemente und Differenzen sorgen dafür, dass überhaupt Neues innerhalb des Serienformats hervorgebracht wird.²⁵

Dieses Neue ist meiner Ansicht nach jedoch nicht der Wiederholung immanent, wie sie im ersten Abschnitt beschrieben wurde, sondern resultiert aus dem Seriellen als Formstruktur des Fernsehens, d. h. auch aus seiner technischen Reproduzierbarkeit.

Dieses Argument würde auch mit Cavells Einschätzung übereinstimmen, dass das Fernsehen zwar etwas Neues hervorzubringen vermag, jedoch nur als Abweichung innerhalb eines Formats. Ansonsten ist es dem Ereignislosen und Gewöhnlichem verpflichtet²⁶ und gerade deshalb für Cavell als Untersuchungsgegenstand interessant: »Mein Begriff des Ereignislosen resultiert aus meinem Verständnis des Interesses der Schule der *Annales*-Historiker, jenseits der Ereignisse und Dramen der Geschichte zu dem Dauerhaften oder wenigstens zu langen Zeitspannen des Alltags vorzudringen.«²⁷ Und weiter: »Die Vorstellung der Historiker der *Annales*-Schule von langer Dauer trifft seltsamer Weise auf jene außergewöhnlichen Ausweitungen zu, die durch die Serialisierung hervorgerufen werden.«²⁸ Das serielle Verfahren, das extreme Ausweitungen der narrativen Zeit beinhaltet, ist nach Cavell nicht nur undialektisch, es fordert auch zu einem veränderten Geschichtsverständnis heraus. Die narrative filmische Zeit und die vermeintlich kontinuierliche Zeit der Geschichte werden in Fernsehserien in Frage gestellt.

Im Unterschied zu Öhner würde ich daher auch nicht vertreten, dass es im Fernsehen eine lineare »Fortentwicklung der Situation«²⁹ geben kann, dass es einen »Zukunftsglauben«³⁰ gibt, sondern dass die Zeit des Fernsehens zirkulär ist. Wie auch Cavell schreibt, zeichnet sich das serielle Verfahren durch eine Narration aus, deren Verlauf bei einer stabilen Situation beginnt, worauf ein Ereignis der Diffe-

24 Vrääth Öhner: »Von der Gewöhnlichkeit des Unheimlichen. Serielle Ordnungen und Ordnungen des Seriellen im Fernsehen«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*, München (Wilhelm Fink Verlag) 2006, S. 173–181, Zit. S. 177.

25 Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens« (Anm. 21), S. 138.

26 Auf die Funktion des Ereignisses im Fernsehen gehe ich weiter unten im Text ein.

27 Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens« (Anm. 21), S. 153.

28 Ebd., S. 156.

29 Ebd., S. 151.

30 Öhner: »Von der Gewöhnlichkeit« (Anm. 24), S. 178.

renz folgt, um anschließend die stabile Situation wiederherzustellen.³¹ Diese auch von Knut Hickethier diagnostizierte Zirkularität interpretiert dieser jedoch als eine Bestätigung von Kontinuität:

Die Zuschauer wollen in der Serie die Wiederholung des Vertrauten, das ihnen vertraut ist, weil es sich wiederholt. Aber es muss auch jedes Mal etwas Neues hinzukommen. Denn dadurch wird ja gerade erst die Gewissheit von Dauer und Kontinuität hergestellt [...]. In der Regel wird das Wiederholbare in die Dramaturgie des Ablaufs gesteckt, etwa im Konzept Anfangszustand – Störung des Zustands durch etwas Unvorhergesehenes – Beseitigung der Störung – Wiederherstellung des Anfangszustands.³²

Meine These wäre jedoch, dass dieser Zyklus einer Tendenz des psychischen Apparats entspricht, die Freud ebenfalls in *Jenseits des Lustprinzips* als Nirwana-Prinzip, als »das Streben nach Herabsetzung, Konstanterhaltung, Aufhebung der inneren Reizspannung«, also Rückkehr in einen konstanten Zustand, beschreibt.³³

Diese von Freud an dieser Stelle dem Todestrieb zugeordnete Tendenz des Subjekts, einen Zustand der Stabilität wiederherzustellen³⁴, wenn es einem äußeren oder inneren Reiz ausgesetzt ist oder ihn produziert, entspräche genau dem von Cavell beschriebenen Modus des Ereignislosen des seriellen Verfahrens im Fernsehen.

Aber auch das Ereignis im Fernsehen steht im Zeichen des Todestrieb, wie Avital Ronell herausgearbeitet hat und was sich mit Cavell auch bestätigen ließe.

Beide verweisen darauf, dass das Fernsehen erst nach dem Zweiten Weltkrieg populär wurde, obwohl es bereits vor dem Krieg entstanden ist. Cavell schlussfolgert aus der engen Verbindung des Fernsehens mit den Katastrophen (der Entdeckung der Konzentrationslager, der Atombombe, dem Vietnamkrieg), dass die Angst und Abwehr gegen das Fernsehen eine Angst vor der »wachsenden Unbewohnbarkeit der Welt« ist³⁵, die sich zum Beispiel in Ängsten davor, aus dem Haus zu gehen, und dem Entschluss, stattdessen seine Zeit zu Hause vor dem Fernseher zu verbringen, äußert. Das Fernsehen produziert also eine Welt der Eingeschlossenen. Demgegenüber behauptet Ronell, dass das Fernsehen uns »die Unmöglichkeit, zu Hause zu bleiben« beigebracht hat. »Je lokaler das Fernsehen, desto unheimlicher erscheint es.«³⁶ Es weitet »die Welt« auf den häuslichen Raum aus, der ebenso unbewohnbar geworden zu sein scheint wie die äußere Welt, weil das »Außerhalb« via Fernsehen das Haus überflutet und in es eindringt.

31 Vgl. Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens« (Anm. 21), S. 151.

32 Knut Hickethier: »The Same Procedure. Wiederholung als Medienprinzip der Moderne«, in: Jürgen Felix u. a. (Hg.): *Die Wiederholung*, Marburg (Schüren) 2001, S. 41–62, Zit. S. 58.

33 Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips« (1920), in: ders.: *Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe*, Bd. III, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M. (Fischer) 1975, S. 213–273, Zit. S. 264.

34 Bezüglich einer Kritik, dass das Nirwanaprinzip eben nicht dem Todestrieb entspricht, vgl. Slavoj Žižek: *Parallaxe*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006.

35 Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens« (Anm. 21), S. 161.

36 Avital Ronell: »Trauma-TV: Video als Zeugnis. Zwölf Schritte jenseits des Lustprinzips«, in: Ulrich Baer (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen« – Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 255–273, Zit. S. 261.

Beiden Schlussfolgerungen gemeinsam ist, dass das Fernsehen das Häusliche verunheimlicht, weil es vom »Nicht-zu-Hause-Sein«³⁷ und dem »Verlust der Wohnbarkeit« handelt.³⁸ Da das Fernsehen auf einer nicht assimilierten, traumatischen Geschichte beruht, diese aber, einer traumatischen Erfahrung entsprechend, selbst nicht mitteilen oder erinnern kann, resultiert daraus nach Ronell der Zwang zur Wiederholung.³⁹

Nach Freud handelt es sich um ein Trauma, wenn ein Erlebnis oder ein sinnlicher Eindruck unerwartet in das psychische System einbricht, ohne dass er bewusst verarbeitet werden kann.⁴⁰ Als Folge wiederholt das Subjekt unbewusst diese Situation. Freud hat diese Wiederholungen mit dem Todestrieb in Verbindung gebracht, da es dem Lustprinzip widersprechen müsste, etwas Unangenehmes und Schmerzvolles immer wieder zu durchleben. Der Grund für die Wiederholung ist, dass man sich an das erste traumatische Erlebnis nicht erinnert. Ronell bezieht sich nur indirekt in dem Titel ihres Textes auf Freuds Konzept, sie legt jedoch nahe, dass die Serialität des Fernsehens auf traumatischen Einbrüchen beruht. Serialität fasst sie jedoch nicht als eine Wiederholung der Formate, Figuren oder Narrative, sondern als Intervalle von Momenten der Unterbrechung.

Eine Fernsehserie, die ihre Serialität auf mehreren Ebenen thematisiert und auch mit dem Trauma und den damit verbundenen Erinnerungslücken in Verbindung bringt, ist die US-amerikanische Serie *Dexter*, von der seit 2006 auf Showtime drei Staffeln gezeigt wurden.⁴¹ Die titelgebende Hauptfigur Dexter Morgan (Michael C. Hall) ist ein beim Miami-Metro Police-Department angestellter Forensiker, der auf die Analyse von Blutspuren spezialisiert ist und nach Feierabend als Serienmörder Verbrecher tötet. Die Serie suggeriert, dass Dexter von dem Mord an seiner Mutter, dessen Zeuge er war, traumatisiert ist und dass dieses Trauma der Grund für sein wiederholtes Morden ist. Vereinzelt Rückblenden zeigen ihn als Kleinkind in einer Blutlache sitzen. Weitere Erinnerungsfragmente werden visualisiert, als ein anderer Mörder, den Dexter und das Polizeiteam suchen, ihn offensichtlich persönlich adressiert. Später stellt sich heraus, dass dieser Mörder Dexters Bruder ist. Dexters persönliche Entwicklung und Geschichte wird immer in Unterbrechungen der kontinuierlichen narrativen Erzählungen gezeigt, meistens durch Rückblenden, aber auch in Form von Fotografien, die er herausucht, als sein Bruder an Orten tötet, die er als Kind aufgesucht hat. Diese Bruchstücke fügen sich letztendlich nicht zu einer einheitlichen Geschichte zusammen, da es immer neue Informationen gibt, die das bislang Gezeigte in Frage stellen. Einzig das Verhältnis zu Dexters mittlerweile verstorbenem Adoptivvater wird in langen Rückblenden und

37 Ebd., S. 262.

38 Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens« (Anm. 21), S. 161. Die Gemeinsamkeiten der beiden Texte lassen sich auch aus dem großen Einfluss Heideggers auf beide AutorInnen erklären, der an beiden Stellen direkt zitiert wird.

39 Ronell: »Trauma-TV« (Anm. 36), S. 255.

40 Vgl. Freud: »Jenseits des Lustprinzips« (Anm. 33), S. 238ff.

41 Im deutschsprachigen Fernsehen wurden die erste Staffel auf RTL II und zwei Staffeln im Schweizer Sender SF 2 gesendet.

wiederholt scheinbar konsistent nacherzählt, bis sich herausstellt, dass dieser ein Verhältnis zu Dexters Mutter hatte und sein leiblicher Vater war, der sich umbrachte, weil er einen Serienmörder ‚geschaffen‘ hat.

Dexter entspricht insofern einem Klischee des Serienkillers, wie es von Mark Seltzer beschrieben wurde, als er nach außen hin ein ganz normaler, fast überangepasster Mann ist.⁴² Sein emotionales Verhalten wurde ihm von seinem (vermeintlichen) Adoptivvater antrainiert, tatsächlich meint Dexter keine Gefühle zu kennen, die Morde begeht er nicht aus Leidenschaft, sondern nach einem Codex, der ihm auferlegt, Menschen, die selbst ein Verbrechen begangen haben oder andere Menschen misshandeln, zu töten. Dexter mordet also nach einem bestimmten Kalkül und bewahrt fein säuberlich jeweils einen Blutstropfen seiner Opfer in einer reihenmäßig angeordneten Sammlung von Objektträgern auf. Anhand dieser Sammlung wird am deutlichsten, dass Serienmord eine ordnende Funktion hat, die Reihen oder Serien produziert. Dexters Codex erlaubt ihm die Fantasie, im Sinne des Gesetzes zu handeln und Recht und Ordnung zu schaffen.

Nach Deleuzes Definition der Wiederholung wiederholt Dexter also gar nicht, oder wenn, dann im Namen des Gesetzes und der Allgemeinheit, die nach Deleuze durch die Singularität der Wiederholung unterlaufen wird. »Weit davon entfernt, die Wiederholung zu begründen, zeigt das Gesetz vielmehr, auf welche Weise die Wiederholung für reine Gesetzessubjekte – die Besonderen – unmöglich bliebe. Es verurteilt sie zum Wandel. Als leere Form der Differenz, als invariable Form der Variation nötigt das Gesetz seine Subjekte dazu, das Gesetz nur um den Preis ihrer eigenen Veränderungen zu illustrieren.«⁴³ Dexter verändert jedoch weder das Gesetz noch sich selbst, sondern er lebt nach zwei Gesetzen, er vollstreckt das juristische staatliche Gesetz in seinem Beruf und sein eigenes, privates Gesetz, das dem allgemeinem Gesetz jedoch widerspricht, weshalb er eine Verfolgung seitens seiner Kollegen befürchten muss. Die Differenz zwischen diesen beiden Gesetzen nimmt Dexter jedoch nicht wahr, sondern er produziert zwei Reihen, eine Reihe aufgeklärter Mordfälle und eine Reihe von Morden, die einerseits unabhängig voneinander existieren und sich partiell überschneiden, wenn das allgemeine Gesetz mit seinem privaten kollidiert.

Aber Dexter wiederholt auch nicht, weil er sich erinnert. Sowohl im Deleuzeschen Sinne als auch im psychoanalytischen stehen sich Wiederholung und Erinnerung gegenüber. Man wiederholt, wenn man sich nicht an ein traumatisches Erlebnis erinnert, Dexter erinnert sich aber an sein Trauma, bzw. bringt ihn die Wiederholung der Erinnerung näher. Psychoanalytisch betrachtet ist es zwar nicht ausgeschlossen, dass ein Subjekt sich durch die Wiederholung des Traumas bewusst wird, nach Deleuzes Freud-Interpretation schließen sich das Wissen und die Wiederholung jedoch gegenseitig aus: »In all diesen Fällen wiederholt dasjenige, was

42 Mark Seltzer: *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York (Routledge) 1998.

43 Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (Anm. 15), S. 16.

wiederholt, nur dadurch, daß es nicht ›begreift‹, sich nicht erinnert, nicht weiß oder kein Bewußtsein besitzt.«⁴⁴

Auch formal ist die Dexter-Serie recht konventionell aufgebaut, es gibt eine überschaubare Anzahl von ProtagonistInnen, die über die drei Staffeln hinweg weitgehend identisch ist, auch der Schauplatz Miami bzw. das dortige Polizeirevier, Dexters Wohnung und die Wohnung seiner Freundin, bilden kontinuierlich die Orte des Geschehens. Die Lücken und Brüche, die ein Trauma produzieren, werden also nicht konsequent technisch umgesetzt, auch wenn nach Ronell das Fernsehen generell serielle Unterbrechungen und Störungen produziert. Sie stellt die Frage, »ob wir die Spur der Unterbrechung, die von einer Serie oder einem Netz eine Art Form erhält, lesen können, ohne die Spur von der Logik des Schnitts dominieren zu lassen«.⁴⁵ Diese andere Logik jenseits des Schnitts, eine der Flüchtigkeit der Intervalle, findet sich eher in der Fernsehserie *Lost*, in der das Trauma eines Flugzeugsabsturzes entsprechend dem subjektiven Erleben experimenteller erzählt wird. Diese Serie soll an dieser Stelle jedoch lediglich erwähnt werden, denn im Folgenden soll erläutert werden, wie Erzählungen über Serienmörder im Film genau der Logik des Schnitts entsprechen.

3. Serialität im Film

Viel häufiger als im Fernsehen wurden Serienkiller im Film dargestellt. Dies mag dem engen Zusammenhang von Tod und Serialität im Medium Film geschuldet sein. Für Friedrich Kittler beginnt die Vorgeschichte des Films mit der Waffentechnik des Colts.⁴⁶ Zum einen, weil der Colt die industrielle Serienproduktion revolutionierte und damit auch die Filmproduktion, und zum anderen, weil die »Serialität des Revolverschießens« der seriellen Zeit des Films entspricht, da die Bewegungen des gefilmten Objekts zerlegt werden.⁴⁷

In der Filmproduktion werden zwar Filmbilder ›geschossen‹, ebenso wichtig für die Produktion ist jedoch auch der Film-›schnitt‹, d. h. die erneute Zerlegung der Bildabfolge und das anschließende Wiederzusammensetzen. Der Schnitt spielt buchstäblich in Filmen über Serienkiller eine entscheidende Rolle, da diese ihre Opfer viel häufiger als durch Pistolenschüsse mit dem Messer töten.⁴⁸ Ein Genre, in dem der Serienkiller zu Hause ist, heißt dementsprechend ›Slasherfilm‹. Neben der Tötungsmethode zeichnen sich die diesem Genre zugehörigen Filme auch

44 Ebd., S. 33. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die psychoanalytische Unterscheidung zwischen Erinnern und Wiederholen ausführlich zu erörtern, auch weil sie vor allem auf die analytische Praxis ausgerichtet ist.

45 Ronell: »Trauma-TV« (Anm. 36), S. 260.

46 Friedrich Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin (Merve) 2002, S. 196.

47 Ebd., S. 198.

48 Vgl. dazu ausführlich Michaela Wunsch: *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, Berlin (Kadmos), 2010.

durch die vielfache Verwendung von Point-of-View-Shots aus, die den Akt des Sehens und den Blick im Film hervorheben.⁴⁹

Das englische Wort ›slash‹ kann nicht nur auf die Schnitte bezogen werden, die vom Killer ausgehen, sondern auch auf die Schnitttechnik, die, wie der Kamerablick im Slasherfilm, nicht verborgen, sondern betont und damit reflexiv werden. Ein anderes Charakteristikum des Genres ist, dass von den meisten Filmen bis zu zwölf Fortsetzungen, also eine Serie von Filmen, produziert wurden.

Zunächst ist auffällig, wie häufig im Horrorfilmgenre Remakes und Fortsetzungen produziert werden. Dies ist zum einen dem Genrefilm geschuldet, in dem bestimmte Muster und Formeln wiederholt und variiert werden. Das Genrekinos ist mehr daran interessiert, Konventionen in der Wiederholung zu verbessern, als neue Regeln und Erzählmuster zu erfinden. Aus diesem Grund überrascht es kaum, dass auch im Serienkillerfilmgenre Wiederholungen generiert werden. Und es bietet sich geradezu an, Filme über Serienkiller in Fortsetzung zu produzieren, da die erzählten Serienmorde auf diese Weise in fortlaufenden Filmen fortgeführt werden können.

Fortsetzungen von Filmen unterscheiden sich von Serien im Fernsehen dadurch, dass sie keine periodische Abfolge haben und nicht in regelmäßigen Abständen gezeigt werden. Sie ähneln Fernsehserien jedoch darin, dass nach einer Unterbrechung die Erzählung fortgeführt wird und die Charaktere meist wiederkehren. In einigen Filmen wiederholt sich auch die Handlung, und die Schauspieler wechseln. In diesem Fall handelt es sich meist um Remakes statt um Fortsetzungen.

Von dem Film *Halloween* (USA 1978, Regie: John Carpenter) zum Beispiel gibt es sowohl Fortsetzungen, ein Remake und einen Film, der zwar *Halloween III* heißt, inhaltlich aber gar nichts mit *Halloween* und *Halloween II* (USA 1981, Regie: Rick Rosenthal) gemeinsam hat. In diesen beiden Filmen und in *Halloween IV – The Return of Michael Myers* (USA 1988, Regie: Dwight H. Little), *Halloween V – The Revenge of Michael Myers* (USA 1989, Regie: Dominique Othenin-Girard), *Halloween VI – The Curse of Michael Myers* (USA 1995, Regie: Joe Chapelle), *Halloween VII – H20* (USA 1998, Regie: Steve Miner), *Halloween VIII – The Resurrection* (USA 2002, Regie: Rick Rosenthal) und *Halloween* (USA 2007, Regie: Rob Zombie) geht es um den Serienkiller Michael Myers, der im Alter von sechs Jahren seine Schwester ermordet, anschließend fünfzehn Jahre in der Psychiatrie verbringt und von dort am Halloween-Feiertag flieht und in seinem Heimatort mehrere Menschen tötet. Myers, der in den verschiedenen Filmen von unterschiedlichen Schauspielern gespielt wird, trägt permanent eine Maske und spricht in den Filmen, außer in Rob Zombies Remake, kein Wort. Die Fortsetzungen spielen immer in Myers Heimatort an Halloween, und es sind zunächst seine Verwandten, die der Serienmörder verfolgt und tötet.

Einerseits entsprechen die Figur Michael Myers und das sich fortsetzende Format der Filme einer technisch-industriellen Form der Herstellung. Die Filme bilden eine

49 Vgl. Vera Dika: »Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle«, Rutherford (Fairleigh Dickinson University Press), 1990.

gleichartige Serie, die einem Handlungsschema folgt. Varianten bilden neue ProtagonistInnen, die jedoch meist schnell Michaels seriellem Töten zum Opfer fallen. Das Schema, nach dem die Filme funktionieren, lässt sich auch als Reflexion der Medialität der Filme interpretieren. Das Muster von Serie und Varianz ist strukturell auf moderne Entwicklungen zurückzuführen wie die technische Reproduzierbarkeit von audio-visuellen Medien. Nicht mehr die Einmaligkeit von Kunstwerken bestimmt ihren Wert, die Aufmerksamkeit gilt vielmehr einer wiederkehrenden Struktur oder einem Muster. Dies trifft insbesondere auf Genrefilme zu, bei denen das Publikum ein bestimmtes Erzählmuster erwartet. Das Publikum des Serienkillerfilms ist an der Serie und ihren Variationen interessiert. Nicht die einzelnen Taten oder ihre Ungewöhnlichkeit stehen im Vordergrund, sondern ihre Ähnlichkeit.

Die Abstraktion von einer individuellen Lebensgeschichte zu einem ›Typus‹, wie sie auch in *Halloween* in der Entindividualisierung des Killers durch die Maskerade nahegelegt wird, entspricht nach Mark Seltzer dem kapitalistischen und biopolitischen Interesse an einer Kontrollierbarkeit und Berechenbarkeit der Individuen. Auch Hania Siebenpfeiffer zufolge gehört die Konstruktion von kriminellen Typen zu einer Technologie der Macht, die es erlaubt, die Bevölkerung effektiver zu kontrollieren. Ihre Funktion besteht darin, menschliches Verhalten in der Norm entsprechend und deviant zu unterteilen und das »beunruhigende Potenzial, das jeder Übertretung innewohnt, stillzustellen«. ⁵⁰ Demnach könnte die maskenhafte, entindividualisierende Typologisierung des Killers in den *Halloween*-Filmen auch als eine Beruhigungsstrategie eines singulären verstörenden Phänomens gelesen werden. Der Serienkiller wird zu einem Repräsentanten von innergesellschaftlichen Konflikten, die dadurch eingeebnet werden, dass sie auf einen Typus der Abweichung und Devianz projiziert werden.

Astrid Deuber-Mankowsky diskutiert den von Walter Benjamin für die Moderne konstatierten Sinn für das Gleichartige und führt ihn auf die zunehmende Bedeutung von Statistik, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Variation, Serie und Experiment zurück. Die Statistik schuf nicht nur errechenbare »Durchschnittstypen«, sondern sie denkt das Leben als kalkulierbares Spiel von Zufall und Reproduktion: »Die statistische Mechanik und Wahrscheinlichkeitsrechnung partizipierten an der Verwandlung in eine Welt, in der nicht mehr Einzelwesen, sondern Muster und Populationen, in der nicht mehr Individuen, sondern die ›großen Zahlen‹ zählen.« ⁵¹ Die »großen Zahlen« beziehen sich sowohl auf die Zahlenmengen, die mit der Einführung der Statistik einhergingen, als auch auf die anwachsende Bevölkerungsdichte in den Großstädten. Realität und Wahrnehmung richten sich nach Benjamin nunmehr auf die Masse. Dazu gehört, dass der Masse nicht nur die Individuen, sondern auch die Dinge nähergebracht werden und dass Flüchtigkeit und Wiederholung Dauer und Einmaligkeit ersetzen. ⁵²

50 Hania Siebenpfeiffer: *»Böse Lust«. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Köln (Böhlau-Verlag) 2005, S. 3.

51 Astrid Deuber-Mankowsky: *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin (Vorwerk 8) 2007, S. 217.

52 Ebd., S. 219.

Der beruhigenden Vereinfachung des singulären und verstörenden Phänomens des Mords in bestimmte Muster steht also eine Ungreifbarkeit und unendliche Wiederholbarkeit entgegen. Das Morden ›in Zahlen‹ beinhaltet eine potentielle Vervielfältigung, die möglicherweise gerade nicht auf die Bildung von Typen reduzierbar ist. Das Narrativ des Serienkillers folgt nach Seltzer jedoch nicht nur einer Typologisierung, sondern auch den postindustriellen Technologien der Simulation und Reduplikation. Er schreibt: »Chameleon-like, the serial killer copies and simulates others.«⁵³ In der potentiellen Unsichtbarkeit und Kopierbarkeit des Serienmörders liegt eine Bedrohung, die mit den medialen Bedingungen korrespondiert.

Mit Dolar gedacht, der ja gerade die Kopie und Simulation von der Wiederholung abgrenzt, würde in der ganz und gar nicht komischen Wiederholung des Serienkillers das Reale, das Unberechenbare und Zufällige zum Verschwinden gebracht. In der Wiederholung des Killers würde also nichts Neues produziert. Aus der Perspektive von Deleuzes Wiederholungsbegriff spricht allerdings die Maske des Killers dagegen, dass die Wiederholung des Killers eine rein automatische ist. Um auf den bereits zitierten Satz zurückzukommen, liegt nach Deleuze hinter der mechanischen »nackten« Wiederholung eine andere Dimension, »in der die Masken und Rollen vom Todestrieb gespeist werden. [...] Die Maske ist das wahre Subjekt der Wiederholung.«⁵⁴ Deleuze zufolge ist die Differenz in der Wiederholung durch die Verkleidung erhalten, die nicht sekundär ist, sondern zum »Wesen« und zur »Wahrheit« der Wiederholung gehört⁵⁵, das heißt die Maske verdeckt nicht etwas Originales, sondern umgekehrt.

Auf *Halloween* trifft es zwar zu, dass die Maske auf einer ›inneren Leere‹ beruht, das Mechanische und Nackte der Wiederholung existiert jedoch parallel zur Maske und verdeckt nichts primär Maskenhaftes. Es gibt zwar eine Vorgeschichte, ein erstes Mal, wo die Maske bereits präsent ist. Während sich für Deleuze daraus ergeben würde, dass auch die Differenz primär ist, da die Maske, wie die Wiederholung, immer eine interne Differenz enthält, würde ich behaupten, dass bei der Figur des maskierten Serienkiller keine interne Differenz vorgesehen ist, gerade weil die Ebene der Repräsentation, der Sprache, die auch nach Deleuze von der Wiederholung suspendiert wird, nicht vorkommt. Die Differenz zwischen Symbolischem und Realem wird getilgt, da der Killer das Symbolische buchstäblich nimmt. Der symbolische Schnitt, der mit dem Eintritt in die Sprache verbunden ist, wird von ihm auf die anderen, die er durch die Messerschnitte tötet, übertragen.

Wenn man von der Alternative ausgeht, ob das Serielle als ein standardisierendes Ordnungsprinzip gefasst werden kann oder ob es von Konzepten wie Originalität und Ursprung befreit⁵⁶, würde ich behaupten, dass die Serialität des Killers im Film beides umfasst.

53 Seltzer: *Serial Killers* (Anm. 42), S. 20.

54 Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (Anm. 15), S. 35.

55 Vgl. ebd.

56 Vgl. Christine Blättler: »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003), Nr. 4, S. 510f.